

LA TRAZA DE GIORGIONE Y LA ÚLTIMA TRETA DE GRACIÁN

ROLAND BÉHAR
Université de Lille III

I

Tratar de asignar un sentido definitivo a palabras y conceptos parece, en el caso de Gracián, tarea ardua e inacabable. El presente estudio se limitará por lo tanto a analizar el proceso de elaboración de un “concepto” en concreto: no una noción cuyos contenidos y matices cabe deslindar, sino un caso de invención literaria de lo más ingenioso.¹ Éste se halla en la dedicatoria de la tercera parte de la última obra de Gracián, *El Criticón*. Al ser sin duda el último texto compuesto por Gracián y, por lo tanto, algo así como su testamento literario –solían componerse las dedicatorias una vez la obra acabada, quedando así perfecto el encaje entre aquellas y ésta–, su interpretación tiene una importancia particular.²

En esta tercera y última parte del *Criticón*, Gracián se propone describir “una sazónada vejez sin decrepitud” y, para coronar debidamente su texto, lo encabeza con el retrato de un prócer amigo suyo, el “Digníssimo Deán de la Santa Iglesia de Sigüenza” Lorenzo Francés de Urritigoyti. Pero este dedicatario, amén de prócer, es como un espejo de virtudes propuesto al lector desde el mismo limen de la obra:

¹ Remitimos a la celeberrima definición del «concepto» como «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», propuesta por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, pero que no aparecía en su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* de 1642. Para la cita, véase B. Gracián, *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, Madrid: Espasa-Calpe, 2001, t. II, p. 319; cfr., además, Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.), *Diccionario de conceptos*

de Baltasar Gracián, Madrid: Cátedra, 2005.

² Para una primera aproximación crítica a esta dedicatoria, cfr. Benito Pelegrín, “Un *Criticón*, ¿3 ó 2 Criticónes? (*El Criticón* desde sus umbrales) o Lorenzo y Baltasar cara a cara”, en *Baltasar Gracián. IV centenario (1601-2001)*. Actas, Aurora Egido, M^a Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla (eds.), Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2003, t. II, pp. 217-239.

según Gracián, el deán es «la *idea* de prendas autorizadas bien conocidas». ³ Es, pues, el ejemplo perfecto hacia el cual Gracián hace tender a su héroe de dos caras, Critilo/Andrenio. Pero esta idea de perfección nunca llega a realizarse en el transcurso de la *peregrinatio vitæ* del *Criticón*: sólo se alcanzará cuando Andrenio y Critilo estén en el más allá de su existencia mundanal y textual en lo que sería la decimotercera crisis de la tercera parte, que Gracián dejó “hueca” a sabiendas, como veremos.

Para su retrato de la *idea* del deán —idea que rige la tercera parte del *Criticón*—, Gracián entabla una sutil reflexión acerca de las relaciones entre escritura y pintura. En efecto, el retrato de un personaje tan excelso le plantea a nuestro autor un problema aparentemente insuperable: ¿cómo retratar a una persona cuyas cualidades son tales que su expresión excede las fuerzas del entendimiento humano? Dicho de modo más teórico: ¿Cómo representar la realidad inaprensible del deán, su *idea*?

II

La problemática y, a la par, sugestiva correlación entre *poesis* y *pictura* fue tema de un incalculable número de escritos durante el Renacimiento y en el Barroco. ⁴ Además del *ut pictura poesis* horaciano, esta tradición se funda en la frase atribuida a Simónides de Ceos por Plutarco, y que aparece también en la *Rhetorica ad Herennium*: la pintura es poesía muda (*muta poesis*) y la poesía, pintura que habla (*pictura loquens*). ⁵ Dentro de esta temática, la misma limitación de la *écfrasis*, del poder descriptivo de la palabra, es uno de los principales problemas, debatido tanto por los literatos como por los pintores. ⁶ Inspirándose en la *Institutio rhetorica* de Quintiliano, ⁷ los humanistas y sus secuaces del siglo XVII no dejan de evocar a Apeles retra-

³ Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Miguel Romera Navarro, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1940, t. III, p. 1 (*A Don Lorenzo Francés de Urritigoyti*); todas las notas se hacen por esta edición. Todas las cursivas, en esta como en las demás citas, son nuestras.

⁴ Para el ámbito italo-español, cfr. María José Vega Ramos, *El secreto artificio. “Qualitas sonorum”. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid: CSIC-Universidad de Cáceres, 1992, pp. 283-343, y Aurora Egido, *La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco* (Discurso leído el día 10 de marzo de 1989), Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.

⁵ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346f-347c; *Rhetorica ad Herennium*, IV, 28.

⁶ Para la pintura del Renacimiento en general, cfr. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York: Norton, 1967; para el campo de la literatura española, cfr. Ana Marie Beamud, *The Invisible Icon: Poetry about Portraiture in the Spanish Golden Age*, Ann Arbor (Mich.): University Microfilms International, 1985, y Emily L. Bergmann, *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.): Harvard University, 1979.

⁷ Cfr. Quintiliano, *Institutio rhetorica*, II, 13, 12-13: «Habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret. Quid? non in oratione operienda sunt quædam, siue ostendi non debent, siue exprimi pro dignitate non possunt? Vt fecit Timanthes,

tando a Antígono el Tuerto, o a Timantes pintando el sacrificio de Ifigenia –lugares comunes de la teorización de la pintura y, además, del género encomiástico y de la representación poética de los afectos del ánimo.⁸

En el caso de Gracián, sin embargo, el recurso a la pintura remite a otra fuente, ya no clásica, sino moderna –señal de que percibe nítidamente su distancia respecto a los primeros humanistas, que vivían bajo la tutela exclusiva de las autoridades antiguas-. En *El Criticón*, decide hacer suya la traza de un “ingenioso pintor”, cuya identidad oculta pero que, como veremos, no resulta difícil de encontrar:

Desconfiando mi pluma de poder sacar el cumplido retrato de las muchas partes, de los heroycos talentos que en v.m. depositaron con emulación la naturaleza favorable y la industria diligente, he determinado valerme de la *traza* de *aquel ingenioso pintor* que, empeñado en *retratar una perfección* a todas luces grande y viendo que los mayores esfuerzos del pincel no alcançavan a poderla copiar *toda junta con los cuatro perfiles* (pues si la pintava del un lado se perdían las perfecciones de los otros), discurrió modo cómo poder expressarla enteramente. Pintó, pues, el aspecto con la devida valentía, y fingió a las espaldas una clara fuente en cuyos cristalinos reflejos se veía la otra parte contraria con toda su graciosa gentileza; puso al un lado un grande y lucido espejo en cuyos fondos se lograva el perfil de la mano derecha, y al otro un brillante coselete donde se representava el de la izquierda. Y con tan *bella invención* pudo ofrecer a la vista todo aquel relevante agregado de bellezas: que tal vez la grandeza del objeto suele adelantar la valentía del *concepto* (C, III, pp. 1-3).

Valiéndose de esta “traza”,⁹ Gracián establece, en torno al deán de Sigüenza, un sistema de espejos simbólicos que reflejan sus virtudes: cada miembro de su familia

opinor, Cythnius in ea tabula, qua Coloten Teium uicit. Nam cum in Iphigeniæ immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiozem Vlixen, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem; consumptis adfectibus, non reperiens quo digne modo patris uultum posset exprimere, uelauit eius caput et suo cuique animo dedit æstimandum». Este lugar común de la retórica se encuentra mencionado también por Cicerón (*De Oratore*, 74), Plinio el Viejo (*Naturalis historia*, XXXV, 73) y Valerio Máximo (VIII, 1, 6).

⁸ Para la fortuna del tópico sobre Timantes en el Renacimiento, cfr. François Rigolot, «Le rideau de Timanthe, ou: les silences éloquentes de la Renaissance», *Rhetorica*, XX, 4 (2002), pp. 319-333. Buena muestra de su éxito en los

tiempos inaugurales del humanismo sería su uso encomiástico por el embajador del duque de Milán, Jasón de Mayno (1435-1519), en su discurso leído en 1492 ante el recién elegido papa español Alejandro VI (cfr. *Iasonis de Mayno Mediolanensis... Oratio habita apud Alexandrum sextum Pont. maximum*, Roma: Esteban Planck, 1493, f. ix v°-x r°). Especial interés merece también el recurso a la traza de Timantes por parte de Boscán, en su famoso *Capítulo* (*Obra Completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 337-339, vv. 337-385).

⁹ Para el sentido de “traza” (y de “treta”), cfr. Monique Joly, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille-Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1982, p. 281.

reflejará una de las cualidades que comparte con el deán. Sus padres son la fuente. Sus cuatro hermanos “dedicados todos a Dios en las más ilustres iglesias catedrales de España” son cuatro “espejos” puestos en el lado derecho, y “otros tres hermanos seglares, nobles cavalleros”, son tres “espejos” ubicados en el lado izquierdo. Que les toque a los seglares el “coselete”, símbolo militar, no es casual. Gracián añade que “ni son menos de ver los lexos de sobrinos canónigos y seglares cavalleros”: lleva así el símil del reflejo hasta sus últimas consecuencias, aplicando las leyes de la perspectiva.¹⁰ Y concluye: “Con esto queda coronado el retrato de blasones y de prendas, que todas van a parar en V. M. como en su primero centro” (C, III, pp. 3-5). Asistimos, pues, como a una *mise en abyme* del deán a través de sus deudos. Cada uno de ellos, como imagen reflejada, facilita una mirada indirecta hacia él, a quien Gracián retrata de modo analógico, esto es, a través de una relación de proporción cualitativa entre el deudo, el deán y la cualidad representada.

No radica en esto la originalidad de Gracián, sino en la disposición de los reflejos, para la cual Gracián hace suya una traza ingeniosa que ya tenía historia. Pasamos de lo pictórico a lo literario, pero seguimos en el campo de la invención ingeniosa, del concepto. Se trata de una llamada “agudeza compuesta”, es decir, el uso de una estructura predefinida para la disposición, la construcción del discurso¹¹ —es decir: una traza en el sentido más arquitectónico del término.

III

Para entender mejor el sentido técnico de la deuda de Gracián con respecto a la tradición pictórica, recordaremos brevemente la historia y la importancia teórica de dicha “bella invención”. Según refieren los tratadistas italianos —Paolo Pino (activo entre 1534 y 1565) en su *Dialogo de Pittura* (Venecia, 1548) y, sobre todo, Giorgio Vasari (1511-1574) en la segunda edición de sus *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Venecia, 1568)—, el autor del *concetto* pictórico evocado por Gracián fue el pintor veneciano Giorgione (1477/78-1510), que lo conceptuó durante la gran contienda (*paragone*) acerca de la preeminencia de las artes. Los términos del *para-*

¹⁰ Aducidos aquí en complemento a los reflejos inmediatos, los “lexos” de la pintura/espejo de Gracián se habían convertido ya en un tópico literario, como lo señala Ramón Menéndez Pidal (*De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, pp. 103-108). Remite a la *Arcadia* de Lope, a su *Jerusalén conquistada* y, por último, a los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, cuya cita es especialmente significativa: “No en vano se llamó la poesía pintura viva, pues

imitando a la muerta, ésta en el breve espacio de vara y media de lienzo pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta tanto más significativa que esotro».

¹¹ Cfr. Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París: Honoré Champion, 1992, p. 308.

gone ya habían sido planteados por Leonardo da Vinci, en su *Tratado sobre la pintura*. Leonardo se había mostrado partidario de la primacía de la pintura, ya que la escultura le parecía incapaz de representar objetos transparentes o luminosos, y menos aún espejos.¹² A partir de ahí, el *paragone* se hizo un motivo central de la reflexión sobre la pintura, como lo muestran los relatos de Pino y de Vasari, concebidos como respuesta a una carta escrita en 1546 por el poeta, filólogo e historiador Benedetto Varchi (1503-1565).¹³

El lugar de la anécdota relativa a Giorgione es Venecia, donde, el 21 de marzo del año 1496, Alessandro Leopardi había levantado en medio del Campo SS. Giovanni e Paolo la famosa estatua ecuestre del *condottiere* Bartolomeo Colleoni, concebida en 1487-1488 por el maestro de Leonardo, Andrea Verrocchio (1435-1488). Quizá bajo la influencia de los famosos caballos de la basílica San Marco —traídos de Constantinopla en el año 1204—, era una de las primeras esculturas no adosadas a una pared, plenamente tridimensionales: colocada en medio de la plaza, se podía contemplar por todos los lados.¹⁴ Vasari cuenta el efecto que produjo y la reacción de Giorgione:

Dicesi che Giorgione ragionando con alcuni scultori nel tempo che Andrea Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano, perchè la scultura monstra-

¹² Cfr. Leonardo da Vinci, “Parte Prima” del *Codex Vaticanus Urbinas* 1270 (cap. 38, l. 17-20), ed. y trad. por Claire Farago, *Leonardo da Vinci's “Paragone”: A Critical Interpretation with a New Edition of the “Codex Urbinas”*, Leiden: E. J. Brill, 1992, p. 267. Cfr., además, Martin Kemp (ed.), *Leonardo on Painting*, New Haven: Yale University, 1989, pp. 202-203, y Jodi Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge: Cambridge University, 2000, pp. 130-33. Sobre el mismo problema del reflejo y del brillo en la pintura del Renacimiento, cfr. Ernst H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford: Phaidon, 1976. Muestra de la influencia del *Tratado* de Leonardo es la reflexión que llevó a cabo a partir de él otro pintor del seiscientos, Nicolás Poussin, el amigo de Giambattista Marino —la publicación de la obra de Leonardo había sido dada al cuidado del mecenas de Poussin, Cassiano del Pozzo—; cfr. Jan Białostocki, “Poussin et le *Traité de la Peinture* de Leonardo”, en *Actes du colloque international Nicolas Poussin*, André Chastel

(ed.), París: CNRS, 1960, t. I, pp. 133-40.

¹³ Sobre el papel de Varchi en esta contienda, cfr. Leatrice Mendelsohn, *Paragoni: Benedetto Varchi's “Due Lezzioni” and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Mich.): UMI, 1982; más general, sobre el *paragone*, cfr. Claudia Nordhoff, *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster-Hamburg: Lit, 1992.

¹⁴ Sobre el papel de modelo de los caballos de San Marco para la escultura monumental de los siglos XV y XVI, cfr. Guido Perocco, “Die Pferde von San Marco in Venedig”, en Olivetti (ed.), *Die Pferde von San Marco*, Berlín: Frölich & Kaufmann, 1982, pp. 55-72; sobre la admiración que suscitaron en Venecia, Marilyn Perry, “Die Trophäen von San Marco: Legende, Aberglaube und Altertumsforschung im Venedig der Renaissance”, *ibid.*, pp. 17-21 —traducción de “Saint Mark's Trophies: Legend, Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), pp. 27-49.

va in una figura sola diverse positure e vedute girandogli attorno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in una figura se non una parte sola; Giorgione, che era d'opinione che in una storia di pittura si mostrasse, senza camminare attorno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, cosa che la scultura non può fare se non mutando il sito e la veduta, tal che non sono una, ma più vedute; propose di più, che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi ed il dietro e i due profili dai lati, cosa che e' fece mettere loro il cervello a partito; e la fece in questo modo. Dipinse uno ignudo che voltava le spalle ed aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi: da un de lati era un corsaletto brunito che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perchè nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio che dentro vi era l'altro lato di quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura: la qual'opera fu sommamente lodate e ammirata per ingegnosa e bella.¹⁵

Paolo Pino, quien evocó la *invenzione* antes de Vasari, se muestra más escueto en sus informaciones. La fuente más probable de Gracián es Vasari, por ser textualmente la más cercana, como se puede comprobar:

Chiuderò la bocca a questi que voranno diffendere la scultura, come per un'altro modo furno confusi da Georgione da Castel Franco, nostro pittor celebrissimo e non manco degli antichi degno d'onore. Costui, a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un San Georgio armato, in piedi, appostato sopra un tronco di lancia, con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo; poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schena et un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Georgio, volendo sostentare ch'uno pittore può far vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore; e fu questa opera, come cosa di Georgione, perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, cioè disegno, invenzione e colorire.¹⁶

¹⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia: Sansoni-Spes, 1976, t. IV, p. 46. Cfr., sobre el particular, M. Pepe, "Il Paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale", *Cultura e scuola*, VIII, 30 (1969), pp. 120-131; Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlín: Gebr.

Mann, 1990 y, del mismo, "The Art of Talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), pp. 115-131.

¹⁶ Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Venecia: Paolo Gherardo, 1548, f. 27v°-28r° —reed. en Paola Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del cinquecento*, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1971, t. I, pp. 552-553.

A pesar de lo detallado de estas descripciones, no se conserva ningún cuadro de Giorgione que corresponda a ellas.¹⁷ No se sabe, por tanto, si lo pintó. Lo cierto es que los espejos se hicieron legión en la pintura, siempre para multiplicar los aspectos de una misma figura o incluso para permitir la reflexión del propio artista en su obra.¹⁸ El *Retrato de Gaston de Foix* (París, Museo del Louvre) de Giovanni Savoldo (ca. 1480–después de 1548) –en realidad un autorretrato de Savoldo, pero que se atribuía entonces al mismo Giorgione– es especialmente significativo en este contexto, ya que puede ser incluso la causa de la mención, por Vasari, de un “corsaletto brunito”, cuando Paolo Pino sólo hablaba de un espejo.¹⁹ Nótese que el color casi negro del coselete (“*brunito*”) es el más propio para crear reflejos. Este reflejo en una armadura negra tenía ya antecedentes, en la *Madona del canónigo Van der Paele* de Jan van Eyck (1436, ahora en Brujas, Museo de Bellas Artes): a la izquierda de la Virgen aparece san Donato, a su derecha el canónigo en posición de orante y, detrás, san Jorge, en cuya armadura se refleja el propio pintor.²⁰ De otro *San Jorge* de Van Eyck, hoy desaparecido, comprado en 1445 por Alfonso el Magnánimo, se sabe que ofrecía semejantes reflejos, como lo narra Pietro Summonte (1463–1526) en una carta fechada en el año 1524.²¹

¹⁷ Se ha podido especular, recientemente aún, que Giorgione pintó efectivamente tal obra –un san Jorge, según Pino–, que se habría perdido luego; cfr. Gabriele Helke, “Giorgione als Maler der Paragone”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1 (1999), pp. 63–79. Su autorretrato como David también se ha interpretado como muestra de su reflexión acerca del *paragone*; cfr. Paul Holberton, “To Loosen the Tongue of Mute Poetry: Giorgione’s Self-Portrait as “David” as a Paragone Demonstration”, en *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, Thomas Frangenberg (ed.), Donington: Shaun Tyas–Paul Watkins, 2003.

¹⁸ Fundamental, sobre este aspecto es, de Victor I. Stoichit, *L’Instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*, París: Klincksieck, 1993.

¹⁹ Cfr. Andrew Jones Martin, *Savoldos sogenanntes “Bildnis des Gaston de Foix”: Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der Italienischen Renaissance*, Sigmaringen: J. Thorbecke, 1995, y J. Cranston, *The Poetics...*, op. cit., pp. 133–140.

²⁰ Cfr. David G. Carter, “Reflections in Armour in the Canon Van der Paele Madonna”, *Art*

Bulletin, 36 (1954), pp. 60–62; David Farmer, “Further Reflections on a Van Eyck Self-Portrait”, *Oud Holland*, 83 (1968), pp. 159–160; Rudolf Preimesburger, “Zu Jan Van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), pp. 473–474, 484–485.

²¹ Cfr. Fausto Nicolini, *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel*, Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1925, p. 161: “Similmente fe’ dell’immagine di San Giorgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso della sella. In la sinistra gamba si verberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio.” Sobre este particular, cfr. Gabriele Helke, art. cit., y Gennaro Toscano,

Comoquiera que fuese, la anécdota de Vasari se convirtió en un *exemplum* significativo, casi en un mito historiográfico para muchos teóricos de los siglos XVI y XVII. Muchos fueron los que, a la zaga de Giorgione, aprovecharon la “bella invención”, desempeñando ésta un papel importante en la polémica acerca de los rangos respectivos de las tres artes. Vasari había evocado ya en el *Prólogo* de su obra el invento de Giorgione:

[...] Come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua pittura, la quale, voltando le spalle ed avendo due specchi uno da ciascun lato, ed una fonte d'acqua a'piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte i dinanzi, e negli specchi i lati; cosa che non ha mai potuto fare la scultura.²²

Refiriendo la historia del *paragone*, Vasari concluía que se cerró con Miguel-Ángel, aquel gran ingenio que llevó a su perfección las tres artes de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, todas hijas del dibujo (*disegno*). Vasari, al que se le había encargado el bosquejo de su monumento funerario en Florencia (1564), representó esta perfecta unión de las artes por tres círculos enlazados, símbolo de la superación del *paragone*. Es sabido que Vasari cuenta entre los mayores representantes del “manierismo”, tendencia pictórica y, sobre todo, escultórica basada en el desarrollo de la *linea serpentinata*, a la que los historiadores del arte alemanes han conferido el nombre de “*Vielansichtigkeit*” – “posibilidad de una visión desmultiplicada de un objeto”.²³ Miguel-Ángel cuenta entre los inventores de esta *linea serpentinata*. La alabanza de Giorgione y el encomio de Miguel-Ángel, en boca de Vasari, son por lo tanto el resultado de una posición estética determinada, la “manierista”, de la que la “barroca” sería la heredera.

Nacida de la confrontación entre pintura y escultura, la traza de Giorgione tuvo tanto éxito que llegó a tener una aplicación cuya intención era opuesta a la de su inventor: el uso de cuadros que representan varias facetas de una misma cara como modelos para la escultura. Los casos más conocidos de esta aplicación inesperada pero lógica son los modelos pintados para el Caballero Bernini (1598-1680): uno de Carlos I de Inglaterra, de Antoon van Dyck (1599-1641) –1635, Colección real de Inglaterra–,

“Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo”, en *Le carte aragonesi. Atti del convegno (Ravello, 3-4 ottobre 2002)*, Marco Santoro (ed.), Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, pp. 165-189.

²² Giorgio Vasari, *Le Vite...*, op. cit., t. I, pp. 23-24.

²³ Cfr. Lars Olaf Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance*

bis zum Klassizismus, Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1974; para el paralelismo entre el manierismo y el petrarquismo de Pietro Bembo, cfr. de Antonio Pinelli, *La bella Maniera*, Turín: Einaudi, 1993, parte II, cap. 2: “*Ut pictor poeta*”; para una vista de conjunto, Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Florencia: Leo S. Olschki, 1971.

otro del cardenal Richelieu, de Philippe de Champaigne (1602-1674) –1642, National Gallery de Londres. En ambos casos, fue el pintor oficial de la corte él que proporcionó al gran escultor de los papas los modelos polifacéticos para sus bustos.

España no pasó por alto el debate del *paragone*, con su especulación sobre el *disegno* y la *idea*. Valgan como testigos literarios de ello el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga* (Sevilla, 1618) de Juan de Jáuregui (1583-1641) y el *Iuizio de Artes, y Sciencias* (Madrid, 1655), de Claudio Antonio de Cabrera, desconocido autor que luego se revelaría ser Diego Saavedra Fajardo (1584-1648).²⁴ Con el *paragone*, se difundió en España también la noticia de la “invención” de Giorgione. Vicente Carducho (1578-1638), el pintor florentino de Felipe III, la evocó en sus *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633)²⁵ –que estaban en la biblioteca de Lastanosa, el mecenas de Gracián.²⁶ Sin embargo, Carducho no puede ser la fuente inmediata de Gracián, ya que éste evoca el uso del brillante coselete a modo de espejo –cosa que Carducho no hacía, pero sí Vasari. Cabe pensar que Gracián conoció directamente el relato de Vasari. La transmisión también puede haber sido oral: desde el siglo XVI, la pintura veneciana gozaba de especial aprecio en el mundo hispánico –recuérdese la colección del Escorial–, y la traza ingeniosa de Giorgione, que había deslumbrado a toda Europa, fue seguramente tema de “erudita y discreta conversación”,²⁷ como dice Gracián, en círculos cultos como el de Lastanosa, en los que Jusepe Martínez (1600-1682) compuso sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (¿1673?), tan afines con la doctrina pictórica de Carducho.

IV

Evocado el trasfondo histórico de la traza pictórica a la que Gracián recurre, cabe ahondar la significación que pueda cobrar, en sí y dentro del conjunto de la obra.

²⁴ Cfr. Diego Saavedra Fajardo, *República literaria*, Alcalá de Henares: María Fernández, 1670, pp. 19-21, que refiere el símbolo usado por Vasari (“...mostrando en tres círculos, que se cortauan entre sí, que estas dos artes, y la Arquitectura eran iguales, dándose fraternalmente las manos, las unas a las otras.”); fundamentales siguen siendo, para la cuestión del *paragone* en España, Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, trad. Vicente Lleó Cañal, Madrid: Alianza, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981, que ofrece las principales fuentes del siglo XVII que atañen a esta problemática. De alcance más general es,

de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid: Aguilar, 1972.

²⁵ Cfr. Vincencio Carducho, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, fol. 95v: “Vn caprichoso ingenio pintò vna Ninfa lauandose en vna fuente, y colgado de vna rama superior à su cabeça vn espejo, y otro à los lados, que en ellos y en la fuente fingiò todas las partes de la Ninfa, que no podia alcançar à ver nuestra vista.”

²⁶ Cfr. Karl-Ludwig Selig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian*, Ginebra: Droz, 1960, pp. 27 y 67.

²⁷ B. Gracián, *El Criticón*, III, 12, p. 379.

A un nivel literario bastante general, Gracián hace, en cierto modo, lo inverso de lo que Jacopo Sannazaro (1457/1458-1530) en la prosa III, 23 de su *Arcadia* (edición a cargo de Pietro Summonte: Milán, 1504), cuando evocó la traza de un “discreto” pintor al figurar la belleza irrepresentable de Venus en un *Juicio de París*:

Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo *accorgimento* del *discreto pittore*, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto estrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e *diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava*, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con *astuzia*.²⁸

Sannazaro se inspira aquí, en última instancia, en la manera tradicional de representar a las tres Gracias: una suele dar las espaldas al espectador. Es interesante, sin embargo, como subraya el aspecto ingenioso del hallazgo técnico, y la correlación del mismo con el lugar común de los límites de la *écphrasis*. Sannazaro alaba al pintor por *no* haber representado a Venus, cuya belleza excedía lo expresable. Gracián tiene el problema inverso: *sí* desea representar lo irrepresentable y, para esto, se inspira en otra traza pictórica, la de Giorgione. La pintura italiana sirvió, por lo tanto, de fuente constante para la reflexión sobre las trazas ingeniosas, manteniendo un constante diálogo con la poesía de su tiempo que, junto con la filosofía, le brindaba nuevas ideas.²⁹

Antes de todo, cabe ver que, en el caso de Gracián, la traza es una manera original para elogiar, no sólo al deán de Sigüenza, sino a toda su familia, y es esta originalidad la que acrecienta el valor del encomio. Cada miembro de la familia es como un reflejo del deán, y “tod[o]s van a parar en [él] como en su primero centro” (C, III, p. 5). Se trata ya no tanto de que la pintura compita con la escultura –siendo capaz de representar simultáneamente todos los aspectos de una figura–, sino de volver a unir una variedad de atributos que no cabía en la alabanza de una misma persona –por parecer realmente inverosímil–; lo subrayaba Gracián desde el comienzo:

Por no perder perfecciones, por no malograr reales, y tantos como en v.m. admiro (unos propios, otros ajenos, aunque ninguno extranjero), después de aver copiado lo virtuoso, lo prudente, lo docto, lo entendido, lo apacible, lo generoso, lo plausible, lo noble, lo ilustre que en v.m. luze y no se afecta, quiero carearle con una no fingida, sino verdadera fuente de sus esclarecidos padres... (C, III, p. 3).

²⁸ Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari: Laterza, 1961, pp. 19-20.

²⁹ Para este trasfondo intelectual, cfr. Salvatore Settis, *La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turín: Einaudi, 1978;

Paul Holberton, *Poetry and Painting in the Time of Giorgione*, tesis doctoral, Londres: Warburg Institute, 1989; Willi Hirdt, *Bildwelt und Weltbild. “Die drei Philosophen” Giorgiones*, Tübinga-Basilea: A. Francke, 2002.

Pero la treta de Gracián tiene sin duda un significado de mayor trascendencia. Hemos utilizado la noción de *mise en abyme*.³⁰ En efecto, Gracián no sólo desmultiplica la imagen del deán a través de los espejos naturales que son sus deudos, sino que la construye. No la da por hecha. Pide la colaboración activa del lector ya que, para que éste pueda representarse la imagen del deán, tiene que reunir mentalmente todas sus facetas. Dicho de otro modo, tiene que contemplar, en una sola mirada, a todos sus deudos. Sólo entonces será capaz de ver al deán en toda su perfección, contemplando su *idea*.

El procedimiento tiene cierto parentesco con el uso de los espejos en la literatura de los *specula regis* –que contaba entonces ya con una larga tradición–: la excelencia del monarca se refleja en sus actos, en sus virtudes, en sus deudos.³¹ Así, por ejemplo, en el *Expexo de la juventud moral, político y christiano* (Madrid, 1674) de Marcos Bravo de la Serna (1628-1680), el príncipe Don Juan de Austria está pintado en medio de un espejo a la vez real y simbólico. La relación entre el género encomiástico y el motivo de los espejos era, pues, un dato bien asentado en las mentalidades del siglo XVII. Pero en el caso de Gracián, no nos las habemos con el retrato de un prócer cuyas virtudes están realizadas por los espejos, que permiten ver virtudes en sí irrepresentables. Igual que Bernini, al recibir el triple retrato de Carlos I o de Richelieu, tuvo que recomponer la figura única, polifacética de su modelo, el lector que desee contemplar al deán en toda su perfección –es decir, bajo todos sus aspectos–, tiene que recomponer la figura del deán a partir de los elementos sueltos descritos por Gracián mediante la traza de los espejos. Se trata, por tanto, no de una *compositio loci*, sino, si decir se puede, de una “*compositio personæ*”.

Pero además, este procedimiento es bastante parecido al de las anamorfosis cilíndricas, desarrolladas desde comienzos del siglo XVII y teorizadas en la obra de Jean-François Nicéron (1613-1646), amigo de Marin Mersenne (1588-1648): *La Perspective curieuse* (París, 1638).³² En la portada de esta obra aparece la anamorfosis

³⁰ Vale la pena subrayar los rasgos que compagina esta dedicatoria con el *Elogio* que abre la novela de Mateo Alemán –el maestro de las “trazas” que tanta influencia ha tenido sobre el autor del *Criticón*–, el *Guzmán de Alfarache*. A modo de apertura, Alonso de Barros observa, a partir de consideraciones sobre el ya desgastado tópico de la enseñanza *ex contrario*: “En la historia que ha sacado a luz [Mateo Alemán] nos ha retratado tan al vivo un hijo del ocio, que ninguno, por más que sea ignorante, le dejará de conocer en las señas, por ser tan parecido a su padre, que como lo es él de todos los vicios, así éste vino a ser un *centro y abismo* de todos” (Mateo Alemán,

Guzmán de Alfarache, ed. José María Micó, Madrid: Cátedra, 2000, t. I, p. 115). Este mismo papel de *idea* –pero como ejemplo positivo– desempeña el deán en el “abismo”, es decir en el centro del juego de espejos de Gracián, que no es espejo de vicios, sino de virtudes.

³¹ Cfr., entre otros, Fernando Checa Cremades, “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, en *Figuras e imágenes del Barroco, Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Visor, 1999, pp. 49-65.

³² La obra de Nicéron se publicó luego en latín (*Thavmatvrgvs optivvs, sev admiranda optices*,

cilíndrica del busto de un hombre, prefiguración de la traza que usa Gracián. El libro de Nicéron ejerció una influencia importante sobre la literatura de su tiempo,³³ y se ha podido apuntar semejanzas entre la literatura emblemática y la práctica artística de las anamorfosis.³⁴ De modo especial, cabe comparar la treta de Gracián con otra, evocada por el jesuita Emanuele Tesauro (1592-1677) en su *Cannocchiale Aristotelico* (Turín, 1654).³⁵ Tesauro comenta detenidamente una empresa (*impresa*) inventada en torno al año 1627 por Mauricio de Saboya (1593-1657), para la *Accademia de' Solinghi* de Turín –academia a la que perteneció Tesauro– : su *pittura* consiste en una anamorfosis cónica sobre la cual figura el lema significativo, tomado de Virgilio: “*Omnis in unum*”.³⁶ Tesauro puso esta empresa ingeniosa en la misma portada de su *Cannocchiale*. En ésta se ve como una mujer, alegoría de la *pittura* capaz de representar las cosas por todos sus lados, pinta un cuadro –la empresa de Mauricio de Saboya–, mientras que otra, alegoría de la *poesis*, la acompaña: la anamorfosis cónica es como el “concepto” de la quintaesencia de la pintura, de su *idea*, y el lector podrá contemplarla gracias al catalejo (*cannocchiale*) que Aristóteles, en la misma imagen de la portada, le entrega a la alegoría de la pintura.³⁷ ¿Acaso pensó Mauricio de Saboya en Giorgione?

En la dedicatoria de Gracián al deán, pues, presenciamos un caso de utilización literaria de la anamorfosis cilíndrica –consciente o no–, mediante una inversión del sistema de la traza de Giorgione. El lector, si quiere alcanzar la imagen del deán, tiene que colocar un espejo en el centro de la reunión de sus deudos, los cuales *no* son espejos verdaderos en el texto de Gracián: Siendo personas concretas, éstos reflejan

per radium directum: catoptrices, per reflexum è politis corporibus, planis, cylindricis, conicis, polyedris, polygonis [et] aliis: dioptrices, per refractum in diaphanis..., París: Langlois, 1646). Cfr., además, Jurgi Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, París: Flammarion, 1969, y Fred Leeman, *Hidden Images. Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion*, trad. Ellyn Childs Allison y Margaret L. Kaplan, New York: Harry N. Abrams, 1976.

³³ Cfr. Jean-Vincent Blanchard, *L'Optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Québec: Université de Laval, 2005.

³⁴ Cfr. Daniel Russel, “Emblématique et anamorphose”, en *Le Point de vue de l'emblème*, Paulette Choné (ed.), Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2001, pp. 9-28.

³⁵ Cfr. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale*

aristotelico, o sia Idea delle argutezze eroiche vulgarmente chiamate imprese e di tutta l'arte simbolica e lapidaria, contenente ogni genere di figure e iscrizioni espressive di arguti e ingenui concetti, esaminata in fonte co' retorici precetti del divino Aristoteles, che comprendono tutta la retorica e poetica elocuzione, Turín: G. Sinibaldo, 1654. La edición definitiva se hizo en 1670.

³⁶ Cfr. Virgilio, *Eneida*, X, vv. 410-411: “Non aliter socium virtus coit omnis in unum, / teque juvat, Palla.”

³⁷ Cfr. Henning Mehnert, “Bugia und Argutezza. Emanuele Tesauros Theorie von Struktur und Funktionsweise des barocken Concetto”, *Romanische Forschungen*, 88 (1976), pp. 195-209; Mercedes Blanco, “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”, *Criticón*, 43 (1988), pp. 13-36, e *id.*, *Les Rhétoriques de la pointe...*, *op. cit.*, pp. 343-399.

al deán únicamente por su condición de parientes suyos. La inversión del punto de vista –del del autor al del lector– cambia de sitio los espejos necesarios al buen entendimiento de la traza.

Ésta, que consiste en la re-composición, la re-formación (según la etimología griega del verbo: ~~ανακατασκευάζω~~) de un retrato a través de la reunión de otros retratos, no fue un recurso meramente retórico, sino que el arte barroco lo aprovechó de modo concreto. Se inventó montajes ópticos en los que se colocaba los retratos de ocho parientes de la persona a la que se quería representar dentro de un octógono, y su propia cara sólo se podía contemplar mediante un prisma, enfocado justo en el centro de dicho octógono. Quienes así lo contemplan ven aparecer el rostro, compuesto por ocho facetas que remiten cada una a una parte de las caras realmente retratadas. El retratado está figurado a través de las cualidades de sus parientes. Dicho con palabras de Gracián, “con tan *bella invención* [se puede] ofrecer a la vista todo aquel relevante agregado de bellezas”, y así, “queda coronado el retrato de blasones y de prendas, que todas van a parar en [el modelo] como en su primero centro” (C, III, pp. 3-5). Vemos que el uso que Gracián hace de la traza de Giorgione tiene su equivalente concreto, gracias a los recursos nuevamente desarrollados de la óptica del seiscientos.³⁸

V

El mismo Gracián había encarecido el valor intelectual y artístico de las “trazas” o, por decirlo con un término casi sinónimo, de los “estratagemas”:

Son los estratagemas primores de todas las artes. Válese dellos la Retórica; *estímalos la pintura para duplicar la perfección*; refiere muchos Plinio; el erudito y el moderno Carducho, tan eloquente en la pluma como diestro en el pincel. No los olvida la Arquitectura, y donde se logran con fruición es en los jardines y combites. Pero donde prevalecen es en la militar: rescató muchos del ignorante olvido Sexto Julio Frontino en sus quatro agradables libros, para que sirviessen a la *admiración exemplar*, ya executados al vencimiento.³⁹

³⁸ Cabe subrayar, a modo de paralelo, la importancia de la reflexión catóptrica en las obras de dos jesuitas que Gracián hubo de conocer: la *Magia naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IV* (Nápoles, s.l., 1558) de Giambattista della Porta (ca. 1538-1615) –obra que, a partir del año 1589, contaría ya no con cuatro, sino con veinte libros–, y la *Ars magna lucis et umbræ in decem libros digesta* (Roma:

Hermann Scheu, 1646) de Athanasius Kircher (1602-1680), miembro del Colegio jesuítico de Roma. Esta última obra se encontraba, junto con casi todas las demás del mismo autor, en la biblioteca del mecenas de Gracián (cfr. K.-L. Selig, *op. cit.*, p. 21).

³⁹ Citamos el texto en su primera versión, por ser el desarrollo de la argumentación más denso –en la posterior *Agudeza y arte de ingenio* de

Ahora bien, el uso de la traza de Giorgione por Gracián, concebida como realce de su arte, autoriza una triple interpretación: noética, ética, y estética.

Noética. La treta de Gracián permite al lector de la dedicatoria *ver* la *idea* –imposible de representar– del deán. La misma noción de *idea* remite etimológicamente al campo semántico de la visión, como lo apuntó, entre otros, Sebastián de Covarrubias:

Díxose idea, *græce* εἶδεα, *hoc est species a verbo* εἶδew, *video*, porque el que ha de hazer alguna cosa imitando el original, modelo o patrón, le es forçoso tenerle delante para irle mirando y contemplando, como haze el pintor que copia alguna pintura de su original. También llamamos idea la imaginación que traçamos en nuestro entendimiento, como el arquitecto que traça una casa o otro edificio le fabrica primero en su entendimiento, y después la executa en la planta y monte, que es el exemplar por donde los oficiales se rigen después, y ésta llaman traça.⁴⁰

Por lo tanto, cabe suponer que cuando Gracián especula sobre la posibilidad de una mirada indirecta hacia una *idea* que sólo se puede ver a través de un complejo juego de espejos, está enunciando algo esencial sobre su modo de concebir la relación al mundo de las *ideas*. El mundo humano es, de modo irremediable, el maremágnum “de tejas abajo”. El más allá –bien el espiritual, bien el literario– sólo se contempla *in ænigmate*, por la imagen reflejada de los espejos: cifrado, disfrazado, de-formado. El mundo de las Ideas se ha perdido de vista y, por lo tanto, las miradas humanas deseosas de contemplarlo no tienen más remedio que seguir la regla de la mirada en el espejo y volver a formar (*i.e.* re-formar, ἀνα-μορφειν) los conceptos. Este planteamiento no es nada original, y se remonta por lo menos a los Padres latinos, en especial a san Agustín.⁴¹ Con esta conclusión, podemos reafirmar el parentesco

1648, los elementos citados están separados por ampliaciones, que distienden el desarrollo del texto: B. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1998 (Discurso XXX: “De las Acciones ingeniosas por invención”), pp. 300-301; los *Estratagemas* habían sido traducidos en un momento muy temprano del humanismo español, por Diego Guillén de Ávila (Salamanca: Lorenzo de Lion, 1516).

⁴⁰ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, f. 496 vº, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943, p. 726a-b. Para la tradición de la

idea, cfr. Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. María Teresa Pumarega, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 45-92 y, para su relación con la noción del *dibujo* –sinónima aquí con la de la *traza*–, cfr. Gianni Carlo Sciolla, ““Schizzi, macchie e pensieri”: il disegno negli scritti d’arte dal Rinascimento al Romanticismo”, en *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Gianni Carlo Sciolla (ed.), Milán: Amilcare Pizzi, 1991, pp. 11-65.

⁴¹ Gracián no inventa nada. Hereda de una larga tradición, formulada ya durante la Edad Media, que concibe el mundo como *regio dissimilitudinis*; véase nuestro artículo de próxima publicación,

tantas veces señalado ya entre la postura epistemológica de Gracián y la de Góngora, expresada en una célebre carta suya:

Como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado, cuanto obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto.⁴²

Ética. La *idea* encarnada por el deán es la de la perfección humana hacia la cual tiende el héroe bifronte del *Criticón*, y no puede ser mero azar si es este mismo deán el que figura entre los *happy few* de la Isla de la Inmortalidad. Surcando el melancólico y muy literario mar de la memoria, montados en una chalupa alegórica –símbolo del *Criticón* abanderado en el Aragón natal del autor–, Andrenio y Critilo llegan a las puertas del cielo *post praevisa merita* y consiguen atisbar la identidad de los presentes en la Isla, entre los cuales está el deán: “No ay tres bonetes como los tres hermanos, el deán de Sigüenza, [el] arcipreste de Valpuesta y el arcediano de Zaragoza! Este aplauso les quita las canas y las arrugas, y basta [a] hazerlos inmortales” (C, III, xii, pp. 373-374). La visión del más allá de la Isla es la misma que la visión a través del espejo: el más allá, al que Gracián confiere una consistencia –mejor dicho: una inconsistencia– textual mediante el enorme hueco que es la significativa ausencia de una decimotercera crisis en la tercera parte, corresponde al cuerpo ausente del deán, del que sólo se vislumbra la imagen reflejada en los espejos. En ambos casos se atisba el cuerpo de la perfección ideal, vedada al vulgo pero accesible a los ingeniosos y virtuosos, *i.e.* los educados por el espejo de virtudes que es *El Criticón*. Como la dedicatoria es, sin duda, el último texto que Gracián compusiera, el texto más cercano a ella por su fecha de composición es la última crisis del *Criticón* (III, xii). Tenemos así un indicio más de lo que Gracián quiso enseñar, retratar, pintar en aquella última crisis que nunca escribió, y en la que ubica, *expressis verbis*, el cuerpo y la idea del deán al que también se niega a representar en su dedicatoria. Usa así de uno de los mayores primores de su arte: callar lo que no se puede decir, pero sin dejar de enseñarlo.⁴³

“Réminiscences augustinienes dans le *Criticón* de Baltasar Gracián”, en *Baltasar Gracián et la philosophie (Colloque international Paris, 9-11 octobre 2003)*, Karine Durin (ed.), Lyon: ENS Éditions (en prensa); cfr. Javier García Gibert, *Baltasar Gracián*, Madrid: Síntesis, 2002, pp. 77-84, y la entrada “Descifrar”, de Elena Cantarino, en el ya citado *Diccionario de conceptos...*, pp. 81-88.

⁴² “Carta de don Luis de Góngora en respuesta a la que le escribieron”, en Góngora, *Obras*

Completas, ed. Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1972, p. 897. La cita de san Agustín es de las *Confesiones*, I, 1; véase, además, *De Trinitate*, XI, 8.

⁴³ Cfr. Roland Béhar, “Baltasar Gracián *El Criticón*: Hofkritik und Schriftstellerruhm in Aragón”, en *Der Fürst und sein Volk, Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit* (Kolloquium an der Universität des Saarlandes, 13.-15. Juni 2002), Pierre Béhar

Los contemporáneos de Gracián solían invocar el ejemplo de Timantes para tales necesidades. A pesar de haberle evocado, junto a Velázquez, en su descripción de la chalupa, él prefirió a Giorgione —probablemente por razones estéticas, “para duplicar la perfección” de su obra.

Estética. Era Gracián sumamente consciente de lo problemática que resultaría la interpretación de su obra. Por eso, quiso insertar en la misma como sus códigos de lectura, haciendo alarde de su arte: “Dixo un grande lector de una obra grande que sola le hallava una falta, y era el no ser o tan breve que se pudiera tomar de memoria, o tan larga que nunca se acabara de leer” (*C*, III, *Al que leyere*, p. 15).⁴⁴ Las crisis del *Criticón* se pueden interpretar como los fragmentos esparcidos de una unidad perdida, que le corresponde al lector recomponer conceptualmente, mediante un acto ingenioso. La estética de Gracián es, pues, una del fragmento, que guarda, como clave interpretativa, su anhelo hacia la sustancia única. *Omnis in unum*.⁴⁵ Con su especulación sobre el deán de Sigüenza, para la cual se inspira en la traza “ingegnosa e bella” de Giorgione, Gracián crea una suerte de símbolo de su novela que, para el lector, se hace reto interpretativo inagotable.

Nos las habemos, pues, con la última treta de Gracián: el sentido definitivo del *Criticón*, difractado de modo indefinido, queda relegado más allá de la escritura. El centro de los espejos —la *idea*— sólo se contempla de soslayo, *in ænigmate*. La lectura de las crisis del *Criticón*, que todas confluyen en una unidad superior (*compositio loci*), sigue el esquema indicado por Gracián en su dedicatoria al deán (*compositio personæ*). Su lectura no se acaba nunca, ya que la lectura es precisamente aquel movimiento conceptual por el cual el lector intenta remontar a la unidad de intención de

y Herbert Schneider (eds.), St. Ingbert: Röhrig, 2004, pp. 401-462. Para la importancia de lo que se podría llamar “huecos significativos” en tiempos de Gracián, cfr. Jean-Pierre Étienne, “Más acá de la nada: huecos y vacíos en la escritura barroca”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio, 2001), Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), Newark (Del.): Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2004, t. II, en especial pp. 19-23.

⁴⁴ Acerca de este pasaje, cfr. Aurora Egido, “El arte de la memoria en el *Criticón*”, en *id.*, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid:

Alianza, 1996, pp. 133-175.

⁴⁵ Cfr. la entrada “Aforismo”, de Emilio Blanco, en el ya mencionado *Diccionario de conceptos...*, pp. 45-50; Benito Pelegrín, “Du fragment au rêve de totalité. Entre deux infinis, l’aphorisme”, en *Fragments et formes brèves. Actes du II^e Colloque international* (Décembre 1988), Aix-en-Provence: Université de Provence, 1990, t. I, pp. 103-115; Wolfgang Iser, *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián*, Tübinga: Gunter Narr, 2000; y, con enfoque más amplio, Louis van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Québec: Université de Laval, 2005.

la escritura, a la “sustancia” del texto. Este proceso de recomposición, reformación, anamorfosis del sentido fragmentado es inacabable, y la idea que la contemplación mental anhela, inalcanzable, por lo menos de manera definitiva.

Pero, si el leer es un continuo abismarse en el texto, el carácter vedado de su “sustancia” no se debe a la arbitrariedad de un autor que celaría su acceso a los lectores, tal como lo hizo un Rabelais al reírse de los críticos en busca de la celeberrima “*substantificque mouelle*”.⁴⁶ Aquí, la imposibilidad de llegar completamente a la idea no es fruto de una decisión estética, sino que deriva de lo que se percibe como una necesidad noética, de la cual *El Criticón* es, con todo el arte de su autor, el fiel reflejo. Puesto ya en el trance último de su vida literaria, Gracián no quiso malograr su despedida: al bajar el telón, conceptuó una *mise en abyme* de su obra y, con su treta, intentó ir más allá de los lindes del texto, hacia el ingenio de su lector. Con su traza, Giorgione le franqueaba al avezado escritor el arco de la Eternidad interpretativa y especulativa.

⁴⁶Cfr. Leo Spitzer, “Rabelais et les “rabelaisants””, *id.*, *Études de style*, París: Gallimard, 1970, pp. 134-165.
Studi francesi, IV (1960), pp. 401-423, reed. en